الهوية والغيرية في الخطاب المسرحي العربي: الطيب الصديقي نموذج

Identity and otherness in the theatrical discourse: taibEssaddiqi as an example

الحسين الرحاوي

Rahouy LHOUSSAIN

جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال، erhaouy17lhoussain@gmail.com

الاستلام: 2020/05/13 القبول: 2020/09/20 النشر: 2021/01/31

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى رصد تجليات الهوية والغيرية في الخطاب المسرحي العربي؛ على اعتبار أن تاريخ المسرح العربي هو تاريخ البحث عن الخصوصية المستلبة من قبل النموذج الغربي الذي ينظر إلى الذات العربية على أنها ذات لا فنية، مزيحا إياها إلى ما أسماه الناقد خالد أمين إلى فضاءات الهجنة من خلال تصارع ثقافة المركز وثقافة الهامش .مما أفضى إلى تفجير ثنائيات عديدة الأنا/الآخر، الشرق/الغرب، المستعمر/المستعمر ..وأمام هذا الإقصاء تم الانفتاح عربيا على مختلف التقاليد الفرجوية المحلية كالحلقة، البساط، المداح، الحكواتي ..التي نظر إليها دائما على أنها لا مسرح أو أنها أشكال ما قبل مسرحية .ممثلين لذلك بنموذج الطيب الصديقي الذي سعى إلى إنشاء مسرح عربي الصيغة وعالمي الأبعاد .

كلمات مفتاحية: المسرح، الهوية، الغيرية، الخطاب، الفرجة، فضاءات الهجنة، ما قبل مسرحية

Abstract:

This study aims to investigate the identity and altruism in the Arabic theatrical discourse, given the fact that the historical background of the Arabic théâtre is a reaction to the Western model that views the Arabic self as being inartistic. In this regard, the critic Khalid Amin is displacing it to what he has called spaces hybridization via the clash between the cultural center and the culture of the margin. Consequently, this led to the appearance of many binary opposite duals, such as the self versus the other, the East versus West, the colonizer / the colonized, etc. Due to this marginalization, the Arabs went for other various local and traditional bystanding and watching, such as halqa (street theatre), the praiser, the storyteller, etc. This was not viewed as a theater and was viewed as a pre-theatre form. The article is represented by relying on Tayeb Saddiki model, who sought to establish an Arabic théâtre with a universal and global dimension.

Keywords: théâtre, identity, otherness, discours, Performance, Grossing Borders, Pré-théâtre**.**

المؤلف المرسل: الحسين الرحاوي ، الإيميل: **erhaouy17lhoussain@gmail.com**

مقدمة

يعد الخطاب المسرحي من أعقد الخطابات؛ تصعب الإحاطة به، فهو كيان متجدد باستمرار يتجدد بتجدد وعي القارئ المتسائل باستمرار عن الأسئلة الملحة على اختلاف منطلقات السؤال .ولعل المتتبع لموضوعات المسرح في الوطن العربي من الخليج إلى المحيط سيقف عند طروحات ذات حمولة فكرية وعلمية، في مختلف الكتابات المسرحية الإبداعية والنقدية، والتي سعت دائما إلى البحث عن الخصوصية) الهوية (المستلبة من قبل الآخر) الغير (لترسيخ المسرح كوحدة فاعلة في المجتمع، وقد ظلت هذه الطروحات حاضرة على مستوى الخطاب المسرحي العربي بدءا بالرواد الثلاث) مارون النقاش ويعقوب صنوع والقباني (إلى الآن؛ بعد القطيعة التي أسهمت في دخول شكسبير وموليير ..إلى المسرح العربي، إذ تم تعميق المركزية الغربية، فمنذ سنة 1847 إلى حدود سنة 1960 لم يستطع المسرح العربي الانفلات من قبضة النموذج الغربي؛ وأمام سطوة الشكل الغربي على الممارسة المسرحية العربية تفجر سؤال الهوية العربية .

وموازاة مع طرح مفهوم الهوية، يطرح مفهوم الغيرية كانعكاس للأول، على اعتبار أن المسرح لا يمكن أن يكون بمعزل عن خطاب الغير، فعلماء النفس على اختلاف توجهاتهم قد أجمعوا على أن" الغير " هو أحد أهم حقول الحياة العامة .وما دمنا بصدد الحديث عن الهوية والغيرية في الخطاب المسرحي العربي، سندرس- هذين المفهومين الذين استأثرا باهتمام العديد من العلوم والتخصصات-في ارتباطهما بذلك التحول في الخطاب المسرحي العربي، تحديدا هزيمة1967 وما ولدته هذه المرحلة في نفوس المسرحيين والمثقفين من حيرة واغتراب، مما استدعى مقاومة الاستعمار والتمسك بالهوية وبالذات وبالخصوصيات الثقافية، أفضى كل هذا إلى ظهور مجموعة من المحاولات التي سعت إلى التخلص من التبعية للآخر الغربي .

فعملا بالميثولوجيا اليونانية التي تحكي عن بروكست الذي يأخذ ضحاياه من النساء ويدعوهن إلى النوم على سريره فإذا كانت الضحية أطول من السرير فإن بروكست يبثر جزءا من جسدها حتى تتطابق مع طول السرير، أما إذا كانت أقصر منه فإنه يقوم بتمديد رجلها حتى تتلاءم معه، الشاهد في هذه الأسطورة هو خطورة إخضاع الأفكار والأشياء للقوالب الجاهزة والجامدة وتنميط الفكر.

بخاصة، أمام سيادة الخطاب الاستعماري المشحون بثقافة الرقابة والاحتواء والإقصاء « والذي لم يتأسس ببساطة على الغزو الجسدي للأراضي شعوب الآخر، بقدر ما تأسس على حيازة غيريتهم « (Otherness) »وما تلا ذلك من نظريات ومفاهيم براقة كالحداثة ...يصف محمد سبيلا هذه الأخيرة بأنها « تنزع عن الإنسان أغلال الماضي لتكبله في أصفاد الحاضر فهي تعلن شعار الحرية والتحرر، وتفتح أمام الفرد طيف ألوان من الاختيارات الممكنة، ولكنها، ونفس الحركة، تعود إلى الالتفاف على حرية الفرد وقدرته على المبادرة لتدمجه في النسق .»

أما خالد أمين فيعتبر أن انتشار الشكل المسرحي الغربي في العالم العربي، لا يعدو أن يكون سوى « جانبا من لحظات العنف حيال الآخر المستعمَر، وكنتيجة لصدمة اللقاء مع المستعمر تلاشى الوعي العربي باختلافه الثقافي مفسحا المجال أمام سيرورة من الإقصاء الذاتي، مما أدى إلى تبني النماذج المسرحية الغربية على حساب تطوير تقاليد الفرجة المحلية، وبفعل التأثير القوي للتفوق الغربي في المستويين التكنولوجي والعسكري، بدأ العربي المهزوم في رفض الهوية الثقافية الأصلية » وبعد مرو أزيد من قرن من الزمان على ولادة المسرح، على يد اللبناني مارون النقاش(1874)، تم الانكباب على البحث عن هويته المنفردة والمتميزة عن غيره من مسارح الأمم، من خلال النبش في التاريخ الأدبي، أو القصصي، أو الديني، أو غيرها من السرود العربية القديمة، لمسرحتها؛ في إطار البحث عن شكل مسرحي يضمن الخصوصية/الهوية المفقودة.

لقد عرفت الساحة العربية مجموعة من التحولات تجاذبها قطبان :القطب الأول سعى إلى البحث عن هوية مميزة للمسرح العربي، أو ما يجري حالياً تسميته] بتأصيل المسرح العربي[، أي" البحث عن صيغة مسرحية تؤدي بهم، إلى خلق خطاب مسرحي يؤثر في وعي الجمهور .لذلك قامت كل المحاولات التأصيلية إلى التوغل في مختلف مسارب التراث الشعبي للوقوف عند أشكاله الفرجوية والإحاطة بعناصرها اللعبوية .إلا أن الرواد قد اختلفوا في طرق توظيف هذا المخزون الفكري التراثي بين التوظيف الشكلي، وبين البحث في وظائفية ودلالات هذه الأشكال .وعموما فقد اعتبروا التراث رمزا للهوية الثقافية المشتركة .أما القطب الثاني فهو القطب التجريبي الذي سعى إلى إشهار شعار المثاقفة والتجريب.

يعاد طرح السؤال الملح؛ هل للمسرح العربي هوية خاصة يعرف بها وتعرف به؟ وهل للمسرح العربي موطئ قدم في كونية المسرح؟ وكيف فجرت سطوة النموذج الغربي سؤال الآنا) المستعمَر (والآخر)المستعمِر(، الهوية والغيرية، الإقصاء والفاعلية؟

كونية المسرح/سؤال النشأة

يميل معظم الكتاب الذين درسوا تاريخ المسرح إلى البدء بالمسرح عند الإغريق، فقد بلغت التراجيديا في بلاد اليونان القديمة قمة ازدهارها خلال القرن الخامس ق.م في أعمال كل من إيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس كما عرفت الكوميديا في أعمال أرستوفانيس وغيرهم.

لكن ازدهار المسرح والدراما في بلاد الإغريق لا يعني أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية، فقد وُجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الإغريقية، وإن كان قد اتخذ شكلاً مغيراً للمسرح كما عرفه الإغريق .وليس من المعقول ألا تكون الأعمال المسرحية العظيمة التي عرفها الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد هي البداية الأولى والوحيدة لهذا اللون من الفن، أو أنها لم تسبقها مراحل أخرى .إن ارتباط المسرح في هذه المرحلة بما هو أسطوري قد شكل البدايات الأولى لهذا الفن، « فقد قام المسرح في الأصل وفي أبسط صورة كوسيلة وأداة للتعبير عن الدراما الإنسانية الناجمة عن المواجهة بين الإنسان والقوى الطبيعية والإعجازية التي يصعب عليه فهمها وتفسيرها، فضلا عن السيطرة عليها والتحكم فيها وإخضاعها لرغباته ومصالحه، وكثير من الشعائر الدينية والممارسات والطقوس التي تتضمن بعض الملامح والعناصر المسرحية وتقوم على الأداء البسيط لدى الشعوب البدائية-مثلا -بما في ذلك الصلوات والأدعية وتقديم القرابين تدور حول محاكات الأحداث التي تزايد وقوعها وحدوثها بالفعل والطريقة التي تقدم بها أثناء هذه) العروض (شبه المسرحية ذات الطابع الديني » كما أسماها حسن المنيعي بالأشكال" ما قبل المسرحية "ومنها على سبيل المثال :البساط، سلطان الطلبة، الحلقة وغيرها .من هنا انبثق العنصر الدرامي في البناء المسرحي، عنصر الصراع، صراع الإنسان مع قوى غيبية خفية، وهذا الصراع هو الذي شكل حلقة الوصل أو ذلك الرابط الذي يربط بين أجزاء القصة أو الحكاية المسرحية، وتحولت المسرحية بموجب ذلك إلى تصوير صراع الإنسان رغبة منه في البقاء .يمكن وصف هذا الصراع بالصراع الهووي)نسبة إلى الهوية (على اعتبار أن المسرح لعب دورا هاما في ترسيخ الهوية من خلال جعله الإنسان مستئنسا بالطبيعة بعدما شكلت له مصدر خطر دائم .

حاول الأنتروبولوجيون، خلال تاريخ طويل إيجاد العلاقات التي تنشأ من حوار الإنسان مع الطبيعة والبيئة والفضاء الذي يعيش فيه هذا الإنسان، وتأثير كل ذلك على سلوكه وثقافته وكذلك عن العلاقة أو العلاقات التي تنشأ بين الإنسان والفضاء الذي يعيش فيه، وتعد نظرية إدوارد هال في علم البروكسيميا من أفضل النظريات التي قدمت دراسة مفصلة حول هذه الإشكالية،« تنطلق فرضية

البروكسيميا من دراسة سلوك وتصرفات بعض الجماعات وطريقة تنظيمهم للفضاء) المكاني) (بيت، غرفة، حي (..ثم تأثير هذا الفضاء على سلوك الأشخاص الذين يقطنون فيه .ويؤكد هال على :أن الطريقة التي ينظم بها الإنسان الفضاء تكون شكلا من أشكال التواصل، يخضع له المرء كما لو كان جزأ لا يتجزأ من الأفراد . » وقد خلص هال إلى نتائج وملاحظات لا يمكن تجاهلها، من ذلك على سبيل المثال أن، « الإنسان" الشرقي "يقترب كثيرا من الأشخاص عندما يتحدث معهم للدلالة على العنصر الحميمي في العلاقة، فيما نلاحظ أن الأمريكيين يحافظون على مسافة مريحة للمحادثة مع غيرهم .ويمكن تطبيق هذا الأمر على علاقات الشخصيات وما بين القرية والمدينة، وبين سكان الشقق الضيقة في المدن الكتظة بالسكان وبين البيوت الواسعة الفسيحة، فعلى صعيد الكلام مثلا، يلاحظ أن أهل الريف يتحدثون غالبا بصوت مرتفع، حتى لو كانت المسافة بين المتحدثين قريبة جدا، يعود ذلك إلى طبيعة إحساسهم بالمسافات البعيدة في الحقول، أما أبناء المدينة، وخصوصا الذين يعيشون في أماكن ضيقة، فغالبا ما تكون كلماتهم مهموسة أو شبه ذلك » فالهوية إذا أعمق مما نتصور، هي أكبر من أن يتم اختزالها، أو حتى إقصاؤها، عملا بمقولة أن الإنسان بحاجة دائما إلى العبادة والتعبد واللعب والاحتفال.

بتعبير آخر« : إذا كان طقس ديونيزوس قد أفسح المجال أمام ميلاد الشكل المسرحي في اليونان، فإن أجزاء أخرى من العالم قد جربت الممارسات ذاتها، وإن كانت مختلفة بوضوح من حيث الشكل والأسلوب، وتشكل مصر الفرعونية وآسيا الشرقية والهند والصين واليابان لحظات نموذجية لبنية الأثر الاختلافية فيما يتعلق بالفرجة المسرحية.

وعليه، فقد حمل المجتمع الإغريقي إرثاً زاخراً بالحكايات والقصص وهذه الأخيرة ستأخذُ بعدا أسطورياً، وعن هذه الفكرة يتحدث الدكتور حمزة الخفاجي حارث بقوله ":إنّ الأسطورة بوصفها حالة متقدمة نسبياً في سياق الفكر البدائي فقد حاول الإنسان عن طريقها، استخلاص فكرة لها عن العالم وربطها بالفعل الميتافيزيقي المتمثل في الآلهة من جهة، ومدى ارتباط الفعل الأخلاقي للأفراد بالمثال الميتافيزيقي من جهة أخرى .فالتأمل إذن؛ وإعمال الفكر؛ هو الذي دعا إلى ابتكار فعل يجسد هذا التصور التأملي .مسرحيا فإن لكل مرحلة من مراحل تاريخ الفكر المسرحي تمتلك نظاماً خطابياً معيناً، وداخل ذلك النظام نظم أخرى تختلف باختلاف الكيفية التعبيرية.

فبعدما وضع أرسطو الإطار العام للتراجيديا، من خلال كتابه] فن الشعر [الذي حدد فيه أنواع المسرحية فمنه عرفنا أن المأساة) التراجيديا (هي محاكاة فعل نبيل، وأن الملهاة هي محاكمة الأراذل، وقد

تأتى له ذلك بعدما استقرأ كل الإنتاجات التي وجدها أمامه والتي خلفها سابقوه، وبعد قرون من الركود الذي أصاب الممارسة المسرحية كانت النهضة الأوروبية سببا في إعادة إحياء هذا الفن المتميز من خلال أعمال مسرحية حدا فيها أصحابها حدو القدماء مع إبقائهم على القوانين التي سنها قبلهم أرسطو في شعريته، فمن الكلاسيكية التي انتعشت في القرن السابع عشر مرورا بالرومانسية التي تمردت على القواعد الكلاسيكية التي انبنى عليها المسرح، انسجاما مع فترة القرن الثامن عشر في أوربا الذي تميز كما يقول غنيمي هلال بزلزلة القيم وتبدل الطبقات الاجتماعية والاستخفاف بالمبادئ القديمة وصولا إلى مرحلة الواقعية التي صارت فيها الحياه على حد قول نورة لغزاري« موضوعة تحت مجهر المبدع [...]إنها تريد أن تقدم المجتمع عاريا من كل ما يكسوه من عادات وتقاليد ومعتقدات كي يصبح كل شيء واضحا أمام الناس قصد زرع الرغبة في التغيير والبحث عن الأفضل في ذواتهم » أي الانسلاخ التام من مثاليات الرومانسية وصراع العواطف المتضاربة، في محاولة للنفاذ إلى عمق التجربة الإنسانية .بهذا المعنى يصبح النموذج المسرحي الغربي اكتفى فقط بإعادة تشكيل التراث الدرامي الإغريقي والروماني واللاتيني بما يتفق والشروط الحداثية للإبداع.

إضافة إلى ما شهدته مرحلة القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين إذ بدأ يشكل "وعي علمي بالممارسة المسرحية بالغرب، من مؤشرات هذا الوعي إدماج أطروحة العرض، وقد ساعد على بلورة هذا الوعي، تزامنه مع انتعاش الخطاب الفلسفي بنظريات تلتقي على اختلاف تياراتها ومصادرها الايديولوجية والفكرية عند فكرة رفض أية حقيقة مطلقة مع الإيمان بالنسبية المدعمة بالقياس والتجريب .وما استدعته مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة من تغييرات عدة في محاولة للتقليل من سطوة أرسطو.

كما يمكن استحضار الدراسات الجادة التي نزعت عن شعرية أرسطو طابع القداسة، كدراسة فلورانس دوبون فمن خلال مشروعها التفكيكي الذي تبنته في كتابها] أرسطو :مصاص دماء المسرح الغربي [قامت بتفتيت نظامه الذي يعتمد أساسا على رؤية خارجية، فوضع أرسطو الأجنبي)وضع نفسه في خدمة ملوك مقدونيا وغير محبوب عند الآثينين الذين يرون فيه عميلا و ملحدا (البعيد كل البعد عن السياق الطقسي فرض عليه أن ينظر إلى المسرح كحدث موضوعي مُزيحا بذلك سبب وجوده)كمؤسسة أثينية (وضعه كأجنبي فرض عليه اختزال المسرح في نص) لم يكن أثينيا ولم يحتفل أبدا بأعياد ديونيسوس الكبرى، ولم يكن عضوا في لجنة تحكيم، وإذا كان قد حضر بعض المآسي فحضوره كان

كضيف عادي كمتفرج أجنبي (معززة قولها بسخرية الآثينين من كل من كان يحمل إليهم خطابا خارجيا حول المسرح والشعر)نموذج السوفسطائيين.(فأحسن نموذج عند فلورانس يمكن من خلاله تفتيت الوهم الأرسطي الجاثم هو المسرح الشعبي)الحي (الذي يكون فيه) الحدث الفرجوي مظهرا عاطفيا لثقافة الكلمات، والصور، والموسيقى، والخشبة والأصوات والأجساد، هنا والآن، حيث تتآزر جهود الكتاب والمخرجين، والممثلين، والمتفرجين في التأسيس لفرجوية الحدث أي التأكيد على كونية المسرح وديناميته في التفاعل مع الزمان والمكان؛ هذ يقضي بالضرورة الانفتاح على مسارح تنتمي إلى جغرافيات ثقافية مغايرة]وليس الإبقاء على أوربا المركز الملغي للتخوم .[وإذا دحضنا مغالطة التمركز الأوروبي ، فكيف نسلم بهذا النموذج ذاته؟ ما دام أنه صادر منا المعرفة بالمسرح، أو كما يقول خالد أمين « بحلول الاستعمار، عملت آلته على حجب الاختلافات بين الذات والآخر وفرض تعارضات متقاطعة من قبيل :المستعمر/المستعمر، الغرب/الشرق، الأعلى/الأسفل، والمتحضر /البدائي ..هكذا تنفذ الذات الأوربية عنوة إلى فضاء الآخرين حاجبة أصواتهم] يضيف [لقد أضحت شرعنة التقاليد الفرجوية والدرامية الغربية ممكنة داخل المستعمرات بواسطة نعت التقاليد الفرجوية الأخرى بأنها لا مسرح، أي إنها أشكال احتفالية أو فلكلور وصيغ شفاهية، أو على أضعف تقدير ظواهر ما قبل مسرحية وهذا كله يفضي بنا مرة أخرى إلى طرح الإشكال الذي انطلقنا منه، سؤال الهوية والغيرية في الخطاب المسرحي .

سؤال الهوية والغيرية في الخطاب المسرحي المغربي

-1توطئة

لن نخوض مجددا في إثبات معرفة العرب بالمسرح من عدمها، بل سنكتفي بالوقوف عند علم من أعلام المسرح في الوطن العربي تحديدا في المغرب؛ بغية استكناه الإشكال الذي انطلقنا منه في عمق الظاهرة المسرحية السائدة، والتي سواء أكانت بداية شرارتها الأولى مع اليهودي الجزائري ابراهام دانينوس في مسرحيته] نزاهة وغصة العشاق في مدينة ترياق في العراق [أم مع بخيل مارون النقاش .إذ يجمع العديد من الدارسين على أنه هو من أدخل المسرح في شكله الغربي إلى بنية الفكر العربي .هذا طبعا دونما الخوض كذلك في مسارات التأريخ للمسرح في الحضارة العربية بشكل عام.

عرفت الساحة المسرحية المغربية منذ مرحلة السبعينات مجموعة من المحاولات الداعية إلى تأصيل المسرح المغربي وانتشاله من التبعية للغرب، وذلك من خلال ربطه بأصوله الفنية التراثية العربية .

وعلى إثر هذا" ظهرت مجموعة من المبادرات الدرامية التي كانت تحدوها رغبة ملحة في خلق المغايرة وابتداع أساليب وأشكال جديدة تمتد جذورها في أعماق التراث العربي معنى هذا أن مرحلة ما قبل السبعينات كان يغلب عليها طابع الاقتباس والتعريب والمغربة :مغربة واقتباس الأعمال المسرحية الغربية . إلا أن هذه المرحلة قد شكلت بداية تمرس المسرحيين العرب عامة والمغاربة خاصة، على خبايا المسرح وتقنياته .أما مرحلة السبعينات فقد شكلت، نقطة تحول في مسار مجموعة من المسرحيين العرب بعد إحساسهم بالحيرة والاغتراب التي فرضتها عليهم المرحلة السابقة .وقد تجسد هذا التحول في عودة المسرحيين إلى التراث الذي يشكل الهوية الجماعية المشتركة» .حيث ارتبطت هذه المبادرات التأصيلية بأسماء مبدعين كبار أمثال :توفيق الحكيم، نعمان عاشور، ألفريد فرج، يوسف إدريس، يوسف العاني، قاسم محمد، عادل كاظم، سعد الله ونوس، عز الدين المدني .الطيب الصديقي، روجيه عساف، عبد الكريم برشيد وغيرهم » فقد حرص هؤلاء على خدمة المسرح والتجديد فيه .بعد أن تبينوا واكتشفوا النتائج المذهلة التي يحققها في أوربا .وذلك في خضم السيطرة التي كان يفرضها الاحتلال الفرنسي، حيث أخذ روادنا يقرؤون و يقرؤون؛ لكن سرعان ما تنبهوا إلى مسألة في غاية الخطورة، متعلقة باختلاف تركيبة المجتمع الموليري عن تركيبة المجتمع المغربي/العربي .ومن هنا بدأت تتبلور فكرة التأصيل في الكتابة الدرامية، وهذا ما أكدته مرحلة السبعينات التي عرفت تغييرا دل على مدى" الانفصام الجذري للحركة المسرحية ببلادنا من خلال استحداث كتابة درامية معاصرة تتماشى وماهية المجتمع المغربي مع تعبيرها عن كيان وواقع الإنسان العربي، وذلك من خلال الاعتماد على بعض المناهج والتقنيات، التي تطرح نفسها كبديل أو كانسلاخ جزئي عن المسرح الأوربي بمفهومه الإيطالي .

لذلك فإن،" الحديث اليوم عن المسرح العربي كظاهرة أو أصالة في إطار المناقشة المفتوحة .والتي تدور حول التأصيل والتجريب في الفكر العربي عموما، والمسرح العربي كأحد الفنون البصرية التي لا يمكن استبعادها من الحديث خصوصا .لأن المسرح في الأصل نمط إبداعي وممارسة فنية وبنية مؤسسية، ارتبط دخوله الأرض العربية تبعا لسلطة وسيطرة النموذج الغربي .كما في أجناس الفن الأخرى كالرواية والقصة إلى حد ما بكل متطلبات النص الأدبي التقنية والفنية، وكذلك العرض المسرحي بأسلوبه وأدواته الفنية والتقنية أيضا .

من هذا المنطلق، فإن الممارسة المسرحية المغربية لا يمكن عزلها عن الممارسة الثقافية العربية ككل، على اعتبار أن المسرح شكل عنصرا أساسيا ضمن عناصر البنية الثقافية العربية الحديثة

والمعاصرة .وإذا كان الأمر كذلك :فما هي خصوصية هذه الكتابة الدرامية المستحدثة؟ وما هي طبيعة هذا التأصيل؟ هل هو تأصيل يشمل الشكل والمضمون، أم الأمر عكس ذلك؟ وما هي مختلف التجارب والمحاولات التي سعت وتسعى لتأصيل المسرح المغربي؟ وإذا كانت طقوس الاحتفال والأشكال الفرجوية هي الضامنة لأصالة المسرح المغربي؟ وكذا المحاولات التأصيلية التي ارتكزت على التوغل في مسارب التراث الشعبي للوقوف على أشكاله الفرجوية والإحاطة بعناصرها اللعبوية؟ فكيف تم توظيف التراث من قبل الرواد في صناعة مسرحياتهم؟ بمعنى هل لجأوا للتراث كحنين للماضي؟ أم لجأوا إليه باعتباره مشاركا في صنع الحدث المسرحي؟ بتعبير آخر هل هذه التجارب تدخل ضمن إطار المعرفة العابرة /أم أنها بديل حقيقي عن المسرح التقليدي؟

-2تجربة الطيب الصديقي

ارتبط دخول المسرح إلى المغرب بوسيط)الشرق (في الوقت الذي كان بإمكانه أن يصلنا مباشرة على اعتبار أن إسبانيا على مرمى عين منا، ففي فترة العشرينيات« :قدمت فرقة] جوق النهضة العربية [سنة 1923للجمهور المغربي مسرحية] صلاح الدين الأيوبي [وذلك في إطار إخراج تقليدي يعتمد على الإلقاء .. وهو إلقاء يرتكز على الخطابة، والتفخيم في نطق الكلمات والجمل، والمبالغة في تجسيد الحركات .هكذا نشأ في البداية مسرح سياسي نضالي يثير حماس الجمهور، ويدفعه إلى الوعي بوطأة الاستعمار وبضرورة مقاومته .وفي سنة 1952 قامت وزارة الشبيبة الرياضية بتنظيم تدريب تحت قيادة المخرج الفرنسي" أندري فوزان "كانت حصيلته تدريب جيل من المسرحيين دخل في علاقة مباشرة مع المسرح الغربي استيعابا لقواعده الأصلية، وإدراكا عميقا لشروط إنتاج العرض .وبالتالي، فما أن تحقق استقلال البلاد سنة 1956 حتى تحولت الممارسة المسرحية إلى ورشة كبيرة تتناسل فيها عدة أساليب درامية » ويعد الطيب الصديقي واحدا من بين المستفيدين من هذه التدريبات وكذلك فهو من أبرز المسرحيين العرب في المشرق والمغرب الذين تعاملوا مع التراث، ووظفوا جزءا من مخزون الثقافة الشعبية .معتمدا في بداية تمرسه المسرحي على الترجمة والاقتباس، فقدم مسرحيات أوروبية لموليير وشكسبير ويونسكو « ..فكانت اقتباساته تكشف بوضوح عن قدرة إبداعية خلاقة وعن موهبة فائقة، واستيعاب عميق لدى هذا الإنسان الذي حققت أعماله نتائج مدهشة »

يتوفر الطيب الصديقي على مرتبة متميزة في تاريخ المسرح المغربي المعاصر، فخلال مساره الفني حاول فرض نفسه كأمهر فنان في ميدان المسرح،" حيث عمل على تعميق بحوثه الدرامية وتجديد تقنياته .

ففي مدة لا تزيد عن سنة أمكن للجمهور المغربي أن يشاهد أربع مسرحيات، منها مسرحية " الحسناء "التي استلهم موضوعها عن" أسطورة ليدي كوديفا " للكاتب جان كانول، ثم مسرحية" الوارث "التي أعيد تقديمها، فضلا عن مسرحيتين اقتبسهما عن الأدب الأجنبي .كانت أولها" مولاة الفندق "التي أبدعها" كارلو جولدوني تحت عنوان" لوكانديرة "أما الثانية فهي مسرحية" محجوبة "التي أخدها عن مدرسة النساء لموليير.

وإلى جانب كون الصديقي وجها ثقافيا لامعا، كان تقنيا بارعا في المسرح ومتمكنا من أدواته التقنية على الخشبة .بل طور العديد من العناصر المرتبطة بالجانب التقني في المسرح المغربي من الملابس إلى الديكور) السينوغرافيا (مما جعله يترجم هذه المعرفة إلى صيغ تطبيقية على الركح، ولأسباب فنية وإيديولوجية لجأ إلى التقليد المسرحي .إذ نراه يخرج عن القواعد المتداولة على الصعيد الفني وينبذ قوانين المسرح في شكله الإيطالي، وهذا ما جعله يضيق بالمسارح الموجودة في المغرب، ويشعر بإحساس الغربة فيها . فرغم تكوينه الغربي كان لا يحب تلك الأماكن وكان لا ينقطع بإلحاح سواء في الدار البيضاء أو الحمامات أو بيروت عن المطالبة بهندسة مسرحية جديدة »

وهذا ما جسده الصديقي ابتداء من 1964 حيث وضع المسرح المغربي موضع شك وتساؤل . ليتحول هذا التساؤل إلى منطلق للبحث عن صيغة مغايرة وأصيلة تعبر عن المجتمع العربي، حيث سعى إلى إيجاد مسرح عربي الصيغة والمضمون موظفا لأجل ذلك كل أنواع الفرجة الشعبية من فن البساط والراوي والغناء الشعبي إلخ .أي تلك الأشكال الفرجوية المنبثقة من الواقع الاجتماعي أو بحسب تسمية موريس غودوليي ب"مظاهر تجسيد المتخيل "وهي الحيرة والإحساس بالغربة « اللذين أفضيا إلى تأسيس انعطافة حاسمة في مساره المسرحي، ممثلة في التوجه إلى التراث لاستنطاقه .فكان مشروعه التأصيلي في مغرب ما بعد استعماري .وهكذا انتقل الصديقي إلى مرحلة التجريب والعشق الصوفي للتراث .إضافة إلى اهتمامه بالعنصر التاريخي في المسرح وهو الاهتمام الذي لم يكن وليد صدفة، بل نتاج ظروف موضوعية وتطور حتمي في صيرورة الخطاب المسرحي من جهة، واطلاعه على التجارب الغربية الرائدة في هذا المجال من جهة أخرى » وقد كانت هذه الحيرة مسوغا لعملية الانسلاخ عن الغرب وتحقيق المغايرة عبر التجاوز أو البحث عن صيغة مسرحية جديدة ومتميزة .ومن هنا بدأ مشروعه التأصيلي عبر استلهام بعض الأشكال في بعدها الاحتفالي والمادي خصوصا على مستوى الإخراج، بحيث ابتكر أسلوبا بعيد عن الواقعية يمزج

بين ما هو واقعي وما هو غرائبي في آن واحد .وبهذا صارت الكتابة المسرحية عنده بمثابة مختبر للتجريب والبحث والمساءلة ونقد اليقينيات والقوالب الجاهزة .

لقد حاول من خلال العديد من العروض التي قدمها الانفتاح على التراث والتاريخ وشساعة صناعة الفرجة الشعبية، الشيء الذي خول له ربط الماضي بالحاضر وتحويل الأول إلى تركيبات فنية لا تنظر إلى أحداثه وشخصياته بمفهوم تاريخي وأسطوري فحسب .وإنما تحاول نقل الحساسية والفنية المغربية إلى المتفرج ...حيث قام بتوليف الفضاءات والأساطير والقطع الغنائية ثم التركيبات التعبيرية الفنية، كما اعتمد على تقنية السرد المتقطع لتغريب الأحداث .وتقنية المسرح داخل المسرح للانتقال من الأسطوري إلى التاريخي إلى الواقعي بأسلوب فني درامي أضفى تميزا إيجابيا على أحداث النص المسرحي .وأبعد المتفرج عن الإيهام كما تعهد بصناعة مخيلة تحافظ على الذاكرة الجماعية .وتمتح من التراكم التراثي والتاريخي، وتعكس الهوية المغربية الملتصقة بجذورها .

أبان الصديقي من خلال اقتباسه للعديد من الأعمال عن براعة فائقة يحسن هضم التجارب المسرحية العالمية و "يمغربها " برؤية تبدو معها مغربية أصيلة، ويشهد له بذلك العديد من المسرحيين الكبار في الساحة العالمية على أنه أول أجنبي يجيد اقتباس الأعمال المسرحية الأجنبية .وبعد تجربة الاقتباس هاته شرع الصديقي في محاولات تأصيلية تبلورت لديه من خلال توظيف بعض الأشكال والصور ذات الطابع التمثيلي الموجودة في بنية النصوص العربية التراثية، يعد الصديقي رمزا للتناسج الفني والمثاقفة .فالاستفادة من الغرب والانفتاح عليه، يقول" :ضرورية لكن يجب التعامل بحذر حتى لا تمت إلى واقعنا بصلة ...كما أنه يجب الابتعاد عن الصيغ الغربية التي تلاءم الغربيين، وأن ننفتح عليها في الوقت نفسه وقدر الإمكان حتى لا نكون منغلقين ومتقوقعين .وهكذا ظل منفتحا على المسارح الغربية وعلى التجارب الطلائعية، عبر سعيه الدائم إلى مد الجسور مع الآخر.

هكذا فإذا كانت غاية التأصيل عنده هي البحث عن أشكال فرجوية جديدة .فإنه « لم يكن بالإمكان تحقيق هذه الغاية جزئيا أو كليا، كمشروع عربي أو كقناعة فنية إلا من خلال اللجوء إلى التراث الشعبي نظرا لما يختزنه من أدبيات وظواهر احتفالية يتمفصل في نطاقها النشاط الروحي والاجتماعي والفني للإنسان العربي » وفي إطار مشروعه الموسوم بمسرح الناس سيستدعي شخصيات فاعلة في المخيال العربي كبقشيش والمسيح ..وعلى إثر ذلك" قدم مجموعة من الأعمال المسرحية التي تستلهم

الأشكال التراثية الشعبية في نوع من المصالحة الفنية مع بعض الاتجاهات المسرحية الغربية ذات التوجه الشعبي"

كما يحيلنا تعامل الصديقي مع الحلقة وتوظيف آليات اشتغالها ونقلها إلى البناية المسرحية بداية التناسج الفني الخلاق .في مسرح مغربي لم يعد تقليدا للمسرح الغربي ولا شكلا ما قبل مسرحيا، وإنما متموقع في مفترق الطرق يمزج بين الأنا والأخر، الشرق والغرب، التقليد والحداثة .وهذا ما لمسناه بالفعل خلال مرحلة الستينات، مرحلة" وعي الصديقي وتحوله إلى داعية لمسرح عربي مغربي مغاير يستفيد من معطيات المسرح الغربي، ولكنه يؤسس صيغته المستقلة عن طريق اللجوء إلى التراث، سواء أكان تاريخا أو شكلا مسرحيا .فالاتجاه بالكتابة الدرامية نحو عوالم التراث تكتسي بعدين هامين :يتجلى الأول من خلال إحداث قطيعة مع المسرح في شكله الإيطالي .أما البعد الثاني فيكمن في مصالحة المغاربة مع واقعهم والتعبير عن همومهم ومستوى تطلعاتهم وانتظاراتهم وذلك من خلال « ابتداع لغة مسرحية جديدة تتوجه إلى جمهور واسع من خلال ما تنطوي عليه من شاعرية في وظائفية الإكسسوارات التي تستعمل استعمالا متعددا .وكذا من خلال التجسيد الفني للألعاب الطقوسية الشعبية وتوحيد العنصر اللفظي مع العنصر الغنائي والحركي عبر شعرية مسرحية فذة»

وهكذا انتقل الصديقي لخوض تجربة ثانية، تتمثل في رغبته تجريب نوع آخر من المسرح وهو المسرح المغربي الخالص) كما أشرنا سابقا (وقد وافق هذا التحول التحاق الصديقي بإدارة المسرح البلدي وقد "شكلت فترة 1965 بداية نشاط فرقته الجديدة من خلال تقديمه لمسرحية) سلطان الطلبة (وبعد هذا النتاج بداية تبلور مسرح مغربي، ولكن تبلوره الجاد سيتحقق مع مسرحية" سيدي عبد الرحمن المجذوب "وفي غيرها عبر استغلال الفلكلور ومناهج تقليدية، كالبساط والحلقة ...ففي مسرحيته هاته أثر فضاء عام حدد في ساحة جامع الفنا نظرا لما تتسم به هذه الساحة من تميز خاص، نظرا لاحتضانها مند القدم لنشاط تمثيلي تراثي في مدينة عريقة من مدن المغرب هي مدينة مراكش .حيث أدمج الحلقة من خلال الراوي 1والراوي2، كما توسل بالجماعة المنشدة] من يعتصم بك يا خير الورى شرفا [وبعد التنويه بساحة جامع الفنا وما تزخر به من فرجات شعبية .يقرر الراوي تخصيص الحلقة لموضوع) المجذوب(، كما لم يغفل في مجذوبه المشاركة الفعلية للجمهور كما هو الحال في الحلقة من خلال ترديد الصلاة على النبي تارة والغناء تارة أخرى .وهو بذلك لا يقيم القطيعة بين عوالم الخاص والعام، أي أن الجمهور مع الصديقي أصبح صانعا للفرجة، كما استند في تشييد عوالم مسرحيته على الحكي بوصفه تقنية سائدة في

الحلقة وبوصفها أيضا شكلا فرجويا عريقا منبثقا من رحم الثقافة المحلية .تعامل الصديقي في مسرحية المجذوب مع أدق خصائص الحلقة كشكل فرجوي، كما وظف آليات اشتغالها مسرحيا رغبة منه في انخراط المسرح في المحيط الثقافي الخاص وذلك من خلال :التخلي عن كل معطيات المسرح الإيطالي، موظفا خشبة دائرية لإحداث التحام رائع مع الجمهور .وما إلى ذلك من تبادل للأدوار بين الممثلين والجمهور .ليغدو الفاصل بينهما سميكا ولا يمكن ملاحظته ويعزى هذا الفعل إلى النزوع الاحتفالي الذي يدرج الجمهور في فعل الفرجة .بدلا من التلقي السلبي في الركح الكلاسيكي، ولعل هذا ما يبين بوضوح مدى استيعاب الصديقي لنصيحة أستاذه " جان فيلار "بضرورة أن ينسى كل ما تعلمه في فرنسا وأن يتذكر فقط المنهجية حال عودته إلى المغرب إن عودة الصديقي إلى الحلقة، بوصفها شكلا فرجويا منغرسا في الوجدان الجمعي المغربي العربي، وذاكرة شعبية صاغت الهوية الخاصة .برؤية طامحة إلى الانفلات والتحرر من الاستلاب الغربي، وذلك بفرض الاستقلالية الفنية وإظهار للهوية التي عملت الممارسات الاستعمارية على طمسها وتشويهها .

كما لا تخلو مسرحية" المجذوب "من نفحات غنائية يقوم بها مجموعة من الناس، وقد ساعد هذا الإجراء من تخفيض الضغط على رجل الحلقة .وخلق حيوية للعرض المسرحي .وهناك من يرجع هذا الأمر إلى التأثر بالتراث اليوناني إذ يقول محمد الكغاط في هذا الصدد« :ولعل أوضح جانب استفاد منه الصديقي في مسرحية المجذوب هو الجوقة اليونانية ليس بمفهومها التقعيدي الذي عرفته بعد اسخيلوس .ولكن بمفهومها الشعبي عندما كان المسرح يتأرجح بين الدين والفن، أي عندما كان سليقة عند كل الشعوب، وليس عند اليونان بخاصة .وعندما كانت الجوقة لا تزال قريبة من الحلقة المغربية » فقد استطاع أن يتوصل إلى إيجاد صيغة درامية تعكس الهوية المغربية عبر تشكلاتها الفرجوية، وأبعادها الحضارية دون أن تقطع صلتها مع الآخ(المسرح الغربي).

فتخلي الصديقي عن كل معطيات المسرح في شكله الإيطالي مقابل نزوعه الاحتفالي المنبثق من الحلقة بوصفها شكلا فرجويا، يتساوق والتجارب المسرحية الغربية إذا ما استحضرنا تشديد جان جاك روسو بضرورة الانفتاح على عوالم أوسع وأرحب من البناية المغلقة قائلا" :عليكم أن تتجمعوا تحت السماء وفي الهواء الطلق لممارسة شعوركم اللطيف بسعادتكم [...]قوموا بنصب منصة مكللة بالورود وسط ساحة من الساحات بإمكانكم إقامة حفل، بل افعلوا أحسن من ذلك، أفحموا المتفرجين في

الفرجة، واجعلوا منهم ممثلين، واحرصوا على أن يجد كل واحد منهم نفسه في الآخرين، ويتجاوب معهم حتى يتحد الجميع اتحادا كليا."

إن رهان الصديقي المتمثل في توظيف الحلقة لإضفاء الطابع الاحتفالي على مسرحياته، قاده إلى إعادة المسرح في شكله القديم المتمثل في الالتحام التام بين الجمهور والممثلين .على غرار ما نجده عند جروتوفسكي الذي حول العمل المسرحي في مختبره إلى طقس؛ إذ يقول" :الطقس هو ضرب من ضروب العرض المسرحي، وهو فعل قائم بذاته، وأنا لا أسعى إلى اكتساب شيء جديد، بل إنني أميط اللثام عن حقيقة طواها النسيان، حقيقة قديمة، ترجع إلى العهد الذي لم تكن قد ماتت فيه الفوارق بعد بين الفنون"

وفي عام 1969 قدم الصديقي مسرحية " الأكباش يتمرنون "ثم أخرج في عام 1971 الصديقي "أوبريت الحراز "التي اعتبرها النقاد المغاربة إبداعا مغربيا خالصا يستغل تقاليد المغرب القديمة بتقنية ذكية وجميلة .ووصفها ناقد تونسي بأنها" طلائعية "وبحث عن حرمة الإنسان وعن الديمقراطية.

خاتمة

ختاما، يمكن القول؛ إن الخطاب المسرحي العربي من الخليج إلى المحيط يتقاسم الهموم والالآم عينها، ويتشبث بدواعي الاستبشار ذاتها، ولعل انتقال العروض المسرحية] نموذج الطيب الصديقي إلى جانب سعد الله ونوس وعبد القادر علولة [..إلى فضاءات جديدة كالحلقة مثلا جاءت كبديل أو كانسلاخ عن العلبة الإيطالية، وبسرود تنتمي إلى عمق المخيال الشعبي العربي يعد كصرخة تحررية من الإرث الاستعماري الأوروبي، كمحاولة لإيجاد هوية عربية .والتي لا يمكن إيجادها في ظل التماهي مع النموذج الغربي المهدد لحيازة غيريتنا .فالوطن العربي بحاجة إلى مسرح متجذر في الذاكرة ومتفاعل في الآن نفسه مع التقاليد المسرحية العالمية .هذا في غياب تام لحركة نقدية موازية مبادرة، على اعتبار أن هذا العمل الذي بدأه الصديقي المنشغل بفلسفة التصوف، والمتأثر بابن عربي والحلاج، والذي سيقوده للغوص في عوالم الاحتفال المتجسدة في الثقافة المغربية، سيكمل هذا المسار الرعيل الثاني عبد الكريم برشيد نموذجا، الذي يرى في كتابه] الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة [أن" الصديقي توقف عند حدود المدلول السطحي للاحتفال الذي يجسده الغناء، والتراتيل، والرقص، والأزياء، والألعاب البهلوانية ...فهو ينظر إلى

التراث الفني من منظور الاستشراق الجديد، حين يبحث عن الغريب، والعجيب، والمثير والمدهش في التراث، أي كل ما يمكنه أنيبهر الغرب، ويرضي فضوله"

لائحة المصادر والمراجع

أبو العلا محمد .(2010).المسرح المغربي من النقد إلى الافتحاص .ط .1فاس/المغرب :مطبعة سيباما فاس.

أرسطو طاليس .(1973).فن الشعر .ترجمة عبد الرحمن بدوي .ط .2لبنان :دار الثقافة.

أكرم اليوسف .(2010).الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي .ط .1دمشق/سوريا :دار مؤسسة رسلان.

أمين خالد .(2002) .الفن المسرحي وأسطورة الأصل.الطبعة .1تطوان/المغرب :منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة عبد المالك السعدي-تطوان.

برشيد عبد الكريم .(1993).الاحتفالية :مواقف ومواقف مضادة .ط .1مراكش/المغرب :دار تينمل للطباعة والنشر.

بن الهاشمي هشام .(2015 .مسرح الطيب الصديقي بين الشرق والغرب .مجلة المسرح العربي .العدد .17يناير.2015

بيتر بروك -تيري إيجلتون-سو إلين كيسين -وآخرون .(2000).التفسير والتفكيك والأيديولوجيا .تقديم نهاد صليحة .ط .1مصر :الهيئة المصرية العربية للكتاب.

جان جاك روسو .ضمن :د حسن المنيعي .المسرح والإرتجال .(1992).ط .1البيضاء/المغرب :دار قرطبة.

الخفاجي حارث حمزة .(2013).مونادا الخطاب وذرية الوظيفة :دراسة في أنظمة النقد الحديث .ط .1بغداد/العراق :دار مكتبة عدنان.

رمضاني مصطفى .(1994).غربة التأصيل والحداثة في مسرح الطيب الصديقي .في كتاب جماعي :البحث الأدبي في المغرب :التأصيل والتحديث .ط .1مكناس/المغرب :كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

سبيلا محمد .(2007).الحداثة وما بعد الحداثة .ط .2البيضاء/المغرب :دار توبقال للنشر.

صالح بك مجيد .(2002).تاريخ المسرح عبر العصور .ط .1القاهرة/مصر :الدار الثقافية للنشر-القاهرة.

عبد الواحد ابن ياسر وآخرون .(2000).الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا .ط .1البيضاء/المغرب :دار الثقافة للنشر والتوزيع.

غنيمي هلال محمد .(1973).الرومانتيكية :نشأتها، فلسفتها، قضاياها .بيروت :دار العودة

فلورانس دوبون .(2019).أرسطو مصاص دماء المسرح الغربي .ترجمة محمد سيف .ط .1طنجة /المغرب :منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.

الكغاط محمد .(1986).بنية التأليف المسرحي في المغرب من البداية إلى الثمانينات .ط .1البيضاء/المغرب :دار الثقافة.

لغزاري نورة .(2018).الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل نموذجا .ط .1عمان/الأردن :دار كنوز المعرفة.

المنيعي حسن .(1974).أبحاث في المسرح المغربي .ط .1مكناس/المغرب :مطبعة صوت مكناس.

المنيعي حسن .(1994).المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة .ط .1ظهر المهراز فاس/المغرب :منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

.(2002). أفق تحديث الفرجة المغربية .(ضمن المصنف الجماعي)الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا .(ط .1تطوان / المغرب : منشورات كلية الآداب بتطوان.

.(2014). حركية الفرجة في المسرح)الواقع والتطلعات .(ط .1طنجة/المغرب :منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.

موصلي حمدي .(2003).التراث والمعاصرة في مسرح عبد الفتاح رواس قلعجي .ضمن مصنف جماعي)عبد الفتاح قلعه جي دراسات وشهادات .(ط .1دمشق/سوريا :منشورات اتحاد الكتاب العرب.

المراجع الأجنبية

Albin Michel Aufondement des sociétés humaines. ce que nous apprend l'anthropologie. 1Ed. Paris. .(2007).Godelier Maurice